

LA BUSCA DE LA IDENTIDAD EN LAS LETRAS ARGENTINAS: NEXOS Y FILIACIONES

Antonio Pagés Larraya

Al comenzar a hablar hoy ante ustedes -estudiosos, enamorados y rabdomantes de la literatura argentina-, siento que la misma emoción del encuentro me libera de la ritual expectativa que es parte del oficio. A la vez se ensancha mi agradecimiento a la Facultad de Filosofía y Letras que me señaló para inaugurar este IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, cuya realización es un signo más de la vitalidad cultural de la Universidad de Cuyo.

Antes de ofrecer testimonio de algunas reflexiones, de algunas dudas, de algunas imágenes -que yo mismo cuestiono-sobre nuestra identidad literaria, ruego a ustedes acepten unas palabras confidenciales.

Mientras se acercaba la fecha de nuestro encuentro, surgían palpables en mi memoria dos visitas anteriores a esta Universidad. La primera y más lejana coincide con su inauguración en el año 1939. El rector Edmundo Correas invitó a Ricardo Rojas para pronunciar la lección inaugural de la nueva casa de estudios. Don Ricardo viajó con su esposa, Julieta Quinteros. Yo los acompañé. Nunca se me ha borrado lo esencial de aquel acto. Rojas habló con su pasmosa elocuencia sobre "La idea de Universidad" y creo que el hábito argentinista y universal de su mensaje persiste en esta casa de

estudios. La segunda visita fue hace exactamente quince años -en 1972-, al cumplirse el centenario de *El gaucho Martín Fierro*. Diserté a lo largo de seis días, por las tardes, en la Biblioteca San Martín. Entre las sextinas de Hernández se escuchaba el rumor musical de los carolinos de la Alameda. Al fondo del salón, de pie, concentrado, con esa sonrisa de inefable bondad que nunca, ni aun en el mayor dolor, se borró de su rostro, estaba uno de mis más grandes amigos, un escritor de genial creatividad: Antonio Di Benedetto. Tomaba apuntes de vez en cuando. Yo esperaba no sin cierta ansiedad sus crónicas en el diario. Eran brillantes, agudas elipsis que salvaban el desorden y el tono menor de mis conferencias. Siento que no transgredo las formalidades académicas con estas remembranzas que de alguna manera infunden a mis palabras el aliento de un maestro eminente y de un amigo dilecto desde su niñez hasta su increíble muerte.

Este discurso es pues el testimonio de un escritor mendocino que como tal siente la alegría de hablar en su propia tierra y de admirar la energía y la paciencia afectuosa que han puesto sus organizadores para realizar un Congreso como el que ahora comienza y que da cuenta de las fuerzas espirituales de la Universidad cuyana, de su intenso y veraz reconocimiento de la diversidad y el riesgo que se conjugan en el discurso crítico.

No escucharán ustedes una tesis cerrada. Mi indagación estuvo y sigue estando puesta a prueba. Se trata de una tarea de raíces joyceanas, "a work in progress". Podría haber encubierto su carácter contrapuntístico con la legalidad -tantas veces abstrusa- de algunas de las jergas en que se ampara el metadiscurso sobre la escritura. También he rehuido la aspiración pretenciosa a una ontología textual.

Sin una selección arbitraria en el "corpus" de la literatura argentina, he procurado que ciertas articulaciones profundas se manifiesten en esa búsqueda de la identidad literaria como expresión de la identidad nacional. El saldo de la experiencia ha sido para mí enriquecedor y problemático: he podido medir la abrumadora distancia entre mis reflexiones y el propósito final que me fijé. De todas maneras nunca cedí a la tentación de manipular lo exterior del discurso. La identidad de nuestra literatura se borra si la metáfora

es reemplazada por la linealidad, si el sistema acumulativo de las historias literarias logra interponerse y ocultar la última y profunda desnudez de la escritura.

Paradójicamente en la nerviosa estructuración de este *collage* empieza a manifestarse uno de los rasgos de nuestra identidad literaria: la improvisación, el apresuramiento, lo que (según recordará el memorioso Adolfo Ruiz Díaz) Carmelo Bonet, nuestro profesor de Introducción a la Literatura, llamaba "la plaga del repentismo". De todas maneras, quede, más como consuelo que como justificación, el hecho de que tantas obras argentinas —citemos al azar *El matadero*, *La bolsa*, *La gran aldea*, los poemas de Almafuerte, *Los enemigos del alma*— resultan de escrituras exasperadas, anti-clásicas, liberadas de modelos rígidos.

Considero expresión de una desmesura babélica intentar una mirada totalizante a nuestra literatura. El afán de superar la diacronía nos obliga a deslizarnos por una frágil *cornise*, siempre amenazados por el caos. El sustento esencial de mi discurso es que la literatura argentina posee una individualidad irreductible, que precisa cualificarse. La búsqueda es arriesgada y su posible rigor *more arithmetico* no pasa de una inocente utopía.

Usualmente se emplea la palabra identidad como sinónimo de originalidad; en nuestro caso ampliamos ese límite semántico. A principios del siglo XIX, Friedrich Schelling presentó el sistema ontológico de la identidad en dos obras: *Exposición de mi sistema* (1801) y *Bruno o sobre el principio natural y divino de las cosas* (1802). El pensamiento estético de Schelling se expandió universalmente; aun hoy se reconoce que muchas de sus ideas no son anticuadas. Theodor W. Adorno sostiene en su *Dialéctica negativa* (Madrid, Taurus, 1975, p. 81) que "toda filosofía concreta se ha basado desde Schelling en la tesis de la identidad". El mismo Adorno declara que el concepto de identidad ha caído en una "tierra de nadie". Y de allí procura rescatarlo con una crítica estimulante y enriquecedora. En el caso de nuestro objeto (la literatura argentina) no se trata de ofrecer una mediación rígida, sino de situar al lector en esa actitud de asombro que la misma escritura provoca.

La búsqueda de los signos originales, cuya falibilidad

parcial es honesto prever, suscita un movimiento dominado por la inmediatez, un intento por llegar a la parte viviente del discurso; a lo que Hegel llamaba su "sustancia silenciosamente vigorosa" (*Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 419).

Parece innecesario, pero lo diré: la identidad no es un museo de máscaras poéticas. Surge de creaciones vivas que expresan las condiciones histórico-sociales y personales que las engendraron. Rojas solía retener y citar con frecuencia esa mención de Hegel a los "bellos genios nacionales cuya morada es la lengua y cuyas creaciones, junto con la naturaleza, alientan el espíritu del pueblo a una empresa común" (Hegel, ob. cit., p. 421).

No existe ninguna escritura fija. Los textos se rehacen, se ocultan; burlan a sus distintos receptores; bordean a veces lo agónico. En cada lectura deberemos superar fronteras ya trazadas. Por obstinado que sea el vínculo de una obra con el momento de su producción fatalmente el tiempo la desampara y la arriesga a un acto creativo implícito en la esencia misma del discurso literario.

El César pregunta: "¿Y tu *Eneida*, mi Virgilio?". Hermann Broch precede la respuesta del poeta con estas reflexiones: "Una vez más se anunciaba el tiempo y enfrentaba misteriosamente el entonces y el ahora, misterioso en su acción, misterioso en su causalidad, fatal, en ambas" (*La muerte de Virgilio*, Alianza Tres, p. 348). Debo confesar que este clima situó mi discurso. Se inscribe en un camino hacia la identidad totalmente opuesto a teorizaciones dogmáticas.

Nada más lejos de mi intención, aunque parezca metodológicamente más productivo, que adoptar una decodificación según lo que Jauss denomina "modelo del mundo" (*Welt Modell*). Ella nos colocaría fuera de los textos, lo que paradójicamente equivale a estar fuera de la historia. Y lo que identifica a nuestra literatura, desde la elegía de Luis de Miranda a *El matadero* o desde *Facundo* a *Los siete locos*, es el entrelazamiento (desde los niveles más profundos de la expresión).

Para entender lo inesperado, para no disipar sus enigmas ni desvanecerlos en la alteridad, es forzoso no ceder a lo que Paul Zumthor llama "la tentación de lo universal" (*Parler du Moyen Age*, París, ed. de Minuit, 1980; p. 79). Nuestro

discurso procura conseguir su propia identidad, no clausurarse en fórmulas retóricas que inevitablemente enmudecen ese diálogo que funda la originalidad textual. Me siento apoyado en una afirmación sutilmente fundamentada por el eximio medievalista: "Un modele prétendant à l'universalité sera tautologique ou absurde" (ob. cit.).

En el principio fue la elegía

Con este título remarca Bernardo Canal Feijóo el carácter más que inicial, iniciático, que le otorga a la elegía compuesta por el clérigo Luis de Miranda para lamentar la destrucción de la primera Buenos Aires. Ese estudio pertenece a un libro arduo y numinoso como la elegía que lo inspira. Se titula *El canto de la ciudad* y fue publicado en 1980. Es la aldehuela miserable, destruida y abandonada la que llora su "triste suerte", y no Miranda. El poeta solamente encarna y verbaliza artísticamente el ser destruido de la ciudad, que habla con su voz expresando el terror al aniquilamiento y hasta con una oscura fascinación trágica.

Esos versos, los primeros escritos en el Río de la Plata y también los primeros escritos en todo el Nuevo Mundo según lo investigado por Arturo Uslar Pietri, reúnen muchos de los rasgos que señalan nuestra identidad literaria. Fue uno de los tantos y valiosos aportes que se deben a la sensibilidad estética de Ricardo Rojas quien, en el primer capítulo de *Los coloniales* (1918) estudió detenidamente el poema. Hasta entonces sólo se lo reconocía como un documento indiano, olvidado entre los 36.000 legajos del Archivo de Indias. Después del estudio de Rojas los versos de Miranda nos remontaban con radiante inexorabilidad a los orígenes de la Argentina y, al mismo tiempo, alcanzaban un sentido profético anunciando la persistencia del odio, la crueldad, la muerte inexorable, ensañándose furiosamente en guerras civiles, revoluciones y tragedias.

Las coplas de Miranda muestran un rasgo muy común en nuestra poesía: el carácter innovador y artístico de la versificación en contraste con el tema trágico.

Con sorprendente creatividad el poeta parece haber calculado las posibilidades de introducir la prosopopeya de Buenos Aires, trocada en hembra traidora, mediante esos movimientos elípticos, casi espasmódicos de su elegía. En un brevísimo espacio literario aprieta sucesos y reflexiones que casi siempre fueron estilizados en verso mayor y con más amplitud. A veces, utilizando cuidadosas amplificaciones, surgen sin énfasis los grandes temas medievales como el del *sic transit* o el de la muerte igualadora ("Más tullido el que más fuerte, / el más sabio el más perdido"). Buenos Aires es sencillamente "la tierra" o, ya trocada en fatalidad femenina, la "enemiga de marido", la "manceba", la "señora", la "traidora", la "cruel".

La identificación de la tierra con la mujer es tan antigua como la literatura y el mito. Mujer y tierra se asocian por su fuerza germinativa *-uberrima tellus virgiliana-*, por su proximidad al *mysterium tremendum*, por su profundidad multiforme. Mientras Tellumo no alcanzó a perdurar en la religión romana como divinidad terrestre, la arcaica Tellus alcanzó amplísima vigencia. Los métodos de la crítica arquetípica aplicados por Northrop Frye en *Fables of Identity* (1963) son válidos para el análisis de este aspecto de la elegía de Miranda.

Nos importa señalar en las coplas de Miranda dos rasgos que constantemente caracterizan nuestra literatura: la prosopopeya que presenta a Buenos Aires como una mujer y su carácter elegíaco.

Recordemos un paralelismo con Quevedo para quien América es también, como era Buenos Aires para Miranda, una hembra perversa ("Pues advertid que América es una ramera rica y hermosa y que pues fue adúltera a sus esposos, no será leal a sus rufianes", *La hora de todos*, 1650, cap. XXXVI). No se trata de una imposible influencia sino de una personificación de fuertes raíces culturales, de una mirada de crueldad masculina frente a la misteriosa y extraña América. Desde nuestra perspectiva crítica lo que interesa destacar es la perduración de esa imagen femenina en la literatura de nuestro país, que muestra a Luis de Miranda, nuestro primer poeta, como un genuino fundador. Para José Hernández tierra y madre son términos equivalentes; deja

oír así la queja filial por el desamparo: "La provincia es una madre / que no protege a sus hijos" (v. 3715 - 6).

Recordaremos *La bahía del silencio* (1940) de Eduardo Mallea, cuyo relato se sostiene sobre el hilo tenso de una confidencia a una mujer que es la patria misma; *Argentina te llamas* (1934), de Eduardo Acevedo Díaz (h.); *Descubrimiento de la patria* de Leopoldo Marechal y la referencia de Jorge Luis Borges al vínculo posesivo de sus abuelos criollos con la pampa ("...y fue mujer sumisa a su querer la campaña") en el poema "*Dulcia linquimus arva*", que subtítulo "Canción de criollo final". Podría multiplicar estos ejemplos, cuya convergencia, a pesar de los tratamientos diferentes y la variedad de matices, sugiere la fuerza del poema que de modo tan original compuso precursoramente (a mediados del siglo XVI) Luis de Miranda.

El carácter elegíaco de estos versos escritos en el mismo real de la primera Buenos Aires por quien "vido como asentó pueblo y puerto", es otro rasgo que tendrá fuerte continuidad en nuestra literatura. La elegía a Ana Valverde expresa uno de los momentos de más depurado lirismo en *La Argentina* (1602) de Centenera; *Santos Vega*, tema de marchita vitalidad, surge como expresión elegíaca de nuestra literatura gauchesca.

Con posterioridad, desde la sextina del "gringuito cautivo" en el *Martín Fierro* (elogiada tan entusiastamente por Vossler y Unamuno) hasta *Elena Bellamuerte* de Macedonio Fernández, la elegía señala algunos de los momentos más intensos de nuestra poesía. En Francisco Luis Bernárdez, Ricardo Molinari, Leopoldo Marechal y en casi toda la poesía del 40 prevalece lo elegíaco. El sustrato elegíaco de los grandes libros argentinos (*Martín Fierro*, *Don Segundo Sombra*, *Todo verdor perecerá*) se manifiesta con ímpetu romántico o contención clásica, pero se revela como una de las constantes más firmes de nuestra literatura. Las letras coloniales señalan, también en este caso, signos anticipatorios.

La sobriedad con que Miranda poetiza escenas de hambre y dolor, que Agustín Zapata Gollán vincula acertadamente con los *Plantos y enterramientos* de Quintín Masys y Van der Goes (*Las puertas de la tierra*, Santa Fe, 1938, p. 30-31), acentúa la emoción elegíaca: "Las cosas que allí

se vieron / no se han visto en escritura...". El poeta bloquea (como si buscara una coincidencia total entre la opacidad del tema y la renuncia a los *colores rhetorici*) todos los adornos que le ofrecía la poética de su tiempo. Logra así que se visualice con más nitidez la personificación que centra la elegía. Aunque tal vez, más que la ausencia de retórica, convendría hablar del empleo sutil de sus recursos de recomposición estructural. De lo cual pueden surgir análisis iluminadores, como, por ejemplo, el distinto tratamiento del mismo tema del sitio, el hambre y la antropofagia que enlutaron la primera Buenos Aires.

Mientras Luis de Miranda se ciñe a un *ordo naturalis*, Ruy Díaz de Guzmán trata el mismo asunto desde una perspectiva novelesca en el capítulo XII de *La Argentina manuscrita* (1612), *sub specie durationis*. En Ruy Díaz de Guzmán comprobamos una ostensible elaboración novelesca, incluso con derivaciones a lo imaginario, como la escena de la fugitiva que se refugia en las barrancas de la costa de Punta Gorda, en la cueva de "una fiera leona que estaba en doloroso parto". Queda así bien delimitado el tratamiento artístico de un mismo tema en prosa y poesía que surge en los comienzos mismos de nuestra literatura. No se trata, en conclusión, de documentos o ensayos frustrados o muertos desde un punto de vista estético. Ese *Allí* de las "Coplas elegíacas" (*deixis en fantasma*, según la denominación de Karl Bühler), como ocurrirá después con el *Aquí* de Martín Fierro, señalan nuestra tierra y aluden sensiblemente, desbordando la historia, a lo que Le Corbusier califica con acierto de "espacio indecible". Hay, tanto en el poeta Luis de Miranda, como en el prosista Díaz de Guzmán, una retórica heredada y una práctica literaria que se ciñe a la realidad del Nuevo Mundo. Todo un sistema de reglas debe ser puesto a prueba. La escritura debe transformarse en función de una realidad nueva que la rebasa semánticamente. La literatura, como todos los aspectos de la cultura española, se altera en función de la experiencia alucinante, ciertamente difícil de imaginar en su compleja vastedad, que define la Conquista. No se trata de una mutación retórica externa, de un juego mágico de figuras, sino de una verdadera "operación" lingüística en el sentido hjelmsleviano, del surgimiento de un nuevo

lenguaje imaginario. Para el análisis amplio de la literatura argentina contamos pues con textos cuya vitalidad es totalmente ajena a la postergación o el desgano con que fueron leídos durante tantos años, o aun a cierto desprecio científicista propios de la crítica documental.

Releíamos las coplas elegíacas y surgían nuevas notas que subrayaban su carácter precursor; su tremendismo patético que de pronto las acercan a *Los caranchos de la Florida* o *Los lanzallamas*: su carácter político y autobiográfico, pues con ese doble valor fueron elevadas a la Corona, por lo cual surgen parecidos con las autobiografías de Paz y Lamadrid o los alegatos de José Hernández; las escenas en el real donde la ferocidad extrema colinda con lo grotesco y lo erótico en la recreación de *La Misteriosa Buenos Aires*, de Mujica Láinez.

Ilaba esta curiosa intertextualidad cuando me llegó de Mendoza un inesperado libro: *Múdenos tan triste suerte*, de la profesora Beatriz Curia. Me niego a pronunciar palabras como casualidad, azar. ¿Sabía nuestra colega de Cuyo que yo daba vueltas y vueltas a viejos y nuevos apuntes? ¿Cómo agradecerle el que sacudiera esa "epojé", muy de las primaveras del Río de la Plata que seguramente conoció Luis de Miranda? Canal Feijóo, con quien conversábamos en términos esotéricos sobre ese fraile al que ya conocíamos demasiado, me hizo ver qué fuerzas, tan invencibles como la misma palabra del hombre, sostenían el llanto de Miranda; ahora, el diálogo con *Múdenos tan triste suerte* agrega más revelaciones: Curia nos hace ver la presencia de leves despuntes o notas de humor negro y comprender más otro rasgo, *la extrañeza*, que la profesora Curia logra rescatar de la estricta textualidad "fue la hambre más extraña / que se vio"). Es precisamente la extrañeza la que nos acerca y la que nos distancia de muchos libros argentinos que se juegan la vida a la reserva, al secreto, al contra-discurso (tareas de escape y resguardo de las que fue fundador Macedonio Fernández). Estas acotaciones elípticas y novedosas de Beatriz Curia se subordinan a la invocación del título: *Múdenos tan triste suerte*. El clérigo poeta acompaña con su ruego y se une a nosotros, sus extraños contemporáneos. La elegía de Miranda no es, en consecuencia, un olvidable alegato versificado sino la primera fundación mitológica de Buenos Aires.

La extrañeza

Una misma extrañeza, en relación con la literatura de su tiempo y con los rasgos de las propias creaciones es la que suscita *El matadero*, relato trágico, de un fuerte naturalismo "avant-la lettre", que no se publicó en vida de Echeverría y Juan María Gutiérrez editó el año 1874, en el tomo V de las *Obras completas* del poeta y amigo. Son 33 páginas cargadas de inmediatez, de agresividad y pintoresquismo. Como en las coplas elegíacas de Miranda, vibra en el texto un *pathos* trágico. También en este caso, como en el de la obra de Miranda, es Ricardo Rojas quien en *Los proscriptos* (1920, p. 204), vio en *El matadero* un lejano "punto de arranque" y, junto a algunas páginas de *Facundo*, el antecedente "de los cuadros de 'Fray Mocho', de Joaquín V. González y otros prosistas descriptivos de la época contemporánea".

Los juicios de Gutiérrez expresados en la extensa nota que acompaña la edición de *El matadero*, destacan el valor estético y testimonial del relato de Echeverría. Martín García Mérou reconoció sus rasgos goyescos.

Casi sin sustento anecdótico, Echeverría presenta el Matadero de la Convalecencia después de una larga lluvia. El tropel mazorquero somete a vejaciones inicuas a un joven unitario que muere estallando en sangre. Matarifes y negras están manchadas de sangre y lodo; es brutal el espectáculo de la matanza. El lenguaje soez, el niño sacrificado, son aspectos que la literatura posterior ha ampliado y diversificado. A más de trescientos años, *El matadero* se acerca al primer canto de Miranda, incluso por sus pinceladas grotescas: "La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación..."; a "la negra bruja" ladrona de achuras le caen "sobre su cabeza sendos cuajos de sangre y tremendos pelotazos de barro"; "era nuestra cara y lodo / todo uno", anota Miranda.

La ridiculización del gringo para crear un anticlímax paródico, la sangrienta crueldad, la crudeza salvaje, las reencontramos en el *Martín Fierro*.

El conocimiento de *El matadero* data de 1874. No es posible en consecuencia imaginar una influencia sobre

el *Martín Fierro* cuya primera parte apareció en 1872. Resulta sin embargo incontestable su parecido tanto en la veracidad de los sucesos salvajes como la intercalación de la ironía (o lo que Hernández llama "diversión") en sus cuadros de soledad, muerte y agonía.

Evidentemente los rasgos más singulares de nuestra literatura no surgen de la continuidad fechada de ciertos aspectos. Al contrario, un examen estrictamente diacrónico importaría un encubrimiento. La elegía de Luis de Miranda pasa a constituirse en el poema fundador de nuestra lírica. *El matadero*, que se enriquece paso a paso con nuevas lecturas, inicia nuestra narrativa. Ambos textos no son únicamente testimonios del pasado. La crítica, con iluminación salvadora, los rescata de su sueño. En el llanto de Miranda y en el sangriento cuadro de Echeverría aparece esa misma Buenos Aires recostada en el lecho de un río ancho como un mar. La sangre y el barro, la inextinguible violencia, su impetuoso y sobrecogedor patetismo se abren a un silencio espectral, donde ni los pájaros gorjean en una tierra inmóvil que ha castigado el orgullo de sus conquistadores.

Facundo, como *Martín Fierro*, son testimonio del Nuevo Mundo y es imposible mirarlos como una continuidad de la literatura española o según los modelos europeos más prestigiosos. No colorean la realidad salvaje, no esconden la crueldad. Sin una deslumbrante civilización indígena, sin cortes virreinales fastuosas, estos confines remotos desmintieron trágicamente las quimeras, que inflamaron a los conquistadores. Un abismo se abre entre los mitos del Rey Blanco, lugares fabulosos como la Sierra de la Plata, y la dura verdad del fracaso, la miseria, la muerte. El drama de Atilio Betti, *Fundación del desencanto*, y, *Las dos fundaciones de Buenos Aires*, de Enrique Larreta, teatralizan un pasado que, lejos de extinguirse, se recrea constantemente en nuestra literatura porque nos remonta al origen, a la tragedia de las fundaciones.

Pocos decenios después que Luis de Miranda escribiese su elegía, otro fraile, el arcediano Martín del Barco Centenera, editó en Lisboa (1602) su libro *Argentina y conquista del Río de la Plata*. Juan María Gutiérrez en su puntual estudio a la edición facsimilar de la Junta de Historia y Numismática

(1912), se muestra perplejo frente al texto para el que no encuentra clasificación posible: "toda por el verso en que está escrita la poesía, con la historia por la materia y con la prosa más por la desnudez del estilo y el desaliño de la locución".

Cuando se destaca su falta de plan, su poca inspiración, lo sentimos cerca de ese *Facundo* que para su propio autor era un "aborto de la literatura del más nuevo de los mundos".

Centenera rompía con los cánones del buen gusto y volcaba un material novelesco en un molde poético para el que carecía de aptitud. Pero a sus muchos defectos formales los supera por su actitud de aceptación veraz y cruda. Centenera desnuda el crimen y el asalto a las mujeres, la depredación y la lujuria de los conquistadores, el despojo a los indios es decir, un mundo infernal sin atenuantes. Ese mismo procedimiento de aceptación franca lo sentimos en *Facundo*, en *Martín Fierro*, en *Excursión a los indios ranqueles*. Presenta con crudeza escenas de hambre, terror y soledad y se abre también a un espacio imaginario y a la acotación moralizante. El mismo Centenera resume los motivos de su libro: "Hambre, muerte, lacrimoso llanto / suspiros, gritos, lamentos". Su tremendo esfuerzo se explica en la voluntad reveladora, el sesgo alucinado, el violento patetismo de ese memorial que aspira, al elegir el verso para su expresión, a llegar a lo más hondo del lector. Se siente al libro sacudido por un tremendismo a veces macabro, a veces sensual; autobiográfico, inconexo, personalísimo. "Sujetos a miseria y tristes hados", peregrinan seres para nada distintos de los que aparecen en *Martín Fierro* martirizados y hambrientos en los fortines.

Como en nuestros grandes textos bárbaros la escritura de Centenera se tinte de rojo. Sangre de conquistadores y sangre de indios. Dos charrúas enfrentan a los españoles

y entrambos tal estrago van haciendo
que las yerbas del campo van tifiendo.

su lanza sacó tal y tan bermeja
que el hierro pura sangre parecía

**El hierro de su lanza va tificando
su sangre con los sesos mixturada.**

Vicente Fidel López en su crónica de estos sucesos habla del "cansancio de matar" que agobiaba a veces a los españoles.

Humor y fantasía

La Argentina de Centenera no fue sólo la crónica de episodios heroicos o trágicos ni el deslumbrado poema de la naturaleza americana. Sus octavas abundan en episodios íntimos, en aventuras amorosas. En contraste con la veracidad naturalista que no rehúye lo cruel y repugnante, aparece el curioso imaginismo, el deslumbramiento por la opulencia del mundo vegetal, la magnificencia de los ríos, la maravilla del ave rara y la flor de curiosa contextura. Es el Paraná de Centenera el que cantará Lavardén en su *Oda* (1801).

Su desenfrenada imaginación se abre hacia lo fantástico como cuando cuenta el caso del gran marino Carreño que hizo un viaje de Indias a España en tres días porque su nave la tripulaba una legión de demonios. Resulta pues Centenera no sólo el narrador de hambres y matanzas sino el primero que pobló de canoas navegadas por ninfas cantoras, de mito y poesía al "río de sueñera y de barro".

Aunque prevalezca en nuestra literatura el tono elegíaco, el verídico testimonio de episodios sombríos, no faltan las expresiones de humor y la magia. Chisporrotean en *Martín Fierro*, nuestro libro más doloroso, surgen en el grotesco de *El Matadero* e inspiran obras de un criollismo juguetón como *El casamiento de Laucha*. Aceptemos pues ese "Reverso humorístico de la tristeza criolla" que Canal Feijóo analizó en nuestro folklore y que aflora también en la literatura escrita. Mucho de nuestra mejor literatura (en Mujica Láinez, en Cortazar, en Borges) nace de esos brotes de humor que Martel llamaba "chisporroteos maliciosos de la terminología criolla".

Una lectura actual de Centenera ensancha el significado de otros libros argentinos. Antiguas huestes, antiguas luchas, antiguas pasiones, vuelven con un resplandor nuevo. La intertextualidad permite recobrar el apoyo de signos que no han envejecido. No se trata de armar un *corpus* inmenso, una *parodia de historicidad*, sino, exactamente de lo contrario: vivir esos mensajes de Centenera, Miranda, Echeverría o Sarmiento *in praesentia*, y proximidad en la escritura contemporánea, sacudir la materia inerte de su escritura sin pretender, en busca de la identidad, una metasemiosis cerrada. De pronto en *Río de las congojas* (1981) de Libertad Dimitrópolos (más ampliamente, como dice Blas de Acuña "río de las congojas y los descubrimientos") el protagonista recorre caminos que se abren entre los mismos espacios de Centenera o se pone a "acompañar a sus muertos" desde que bajó al Sur por el río maldito, "traga-hombres".

Alucinadas memorias de Laura del Castillo en *Borrasca en las clepsídras* (1980) nos emplazan en espacios mágicamente próximos a la ribera y a los altos del Paraná, y se remontan a los tiempos ancestrales de los Seguí y los Viacaba, en los que "vive todavía la honda inmoralidad de la conquista" (p. 194).

En la misma trama puede ilarse *Los que se comieron a Solís* de María Esther de Miguel, donde se entrecruza lo real y lo mitológico, *Las puertas de la tierra* (1938) donde Agustín Zapata Gollán anima el recorrido hacia el presente desde los días en que el "Río de la Plata tenía ya una historia trágica" y Zama frente a su doble muerte o su doble vida. Zama contempla el paisaje y su futuro desde las barrancas del Paraná, pone un papel dentro de un frasco y lo arroja al río. Y así, expectante, confía en que algún mendocino vagabundo al distraer sus ojos en el Guaymallén, rescate ese mensaje llegado por vías mágicas a estas tierras de su biógrafo, nuestro inolvidable Antonio Di Benedetto.

Una manera de morir

¿Cómo llegar al punto donde una escritura se cruza con otra y genera la intertextualidad? una extrañeza común

las reúne. En las secretas entrelíneas de *Facundo* encontramos una y otra vez mensajes librados al porvenir. Los poetas del martinfierrismo en la década del 20 salvaron creativamente el espacio vacío y superaron el conocimiento formal de *Facundo*. Molinari, Güiraldes y sobre todo Borges recrearon el sabor popular de muchas de sus páginas pero penetraron también en zonas donde Sarmiento parece revelar un misterio.

Hay en *Facundo* un inesperado momento textual en el que Sarmiento se aparta de la descripción de la naturaleza y del apunte costumbrista. En un vuelo catártico, sacude su angustia frente a guerras y matanzas inservibles, y se acerca al gaucho como protagonista de una cultura de la violencia y la muerte. Se refiere Sarmiento a "la inseguridad de la vida que es habitual y permanente en las campañas" y sostiene que hay

"en el carácter argentino cierta resignación estoica para la muerte violenta, que hace de ella uno de los percances inseparables de su vida, que es habitual y permanente en las campañas una manera de morir como cualquier otra, y puede quizás explicar en parte la indiferencia con que dan y reciben la muerte"

Caracteriza así al argentino por su manera estoica de morir más que por sus rasgos como criatura viviente. ¿Conoció Borges o no estas reflexiones de Sarmiento? Sin la posibilidad de responder a este interrogante nos interesa destacar la asombrosa, casi desmesurada dimensión que el tema asume en su literatura.

Sorprende en la obra de Borges la serie de gauchos o malevos que se juegan porque sí en un duelo apetecido. Hay un dejo de altanería gaucha en ciertas coplas de *Muerte de Buenos Aires*: "La vida no es otra cosa / que muerte que anda luciendo" (O.C. p. 168). Recordamos la pelea entre gauchos descrita en sus crueles minucias por Francisco Javier Mufiz; confluyen otros duelos como los de *Martín Fierro* o *Don Segundo Sombra* y tantos otros que a éstos se vinculan en una irradiación imaginaria. El arte de los payadores encubre un desafío donde se juega la vida. La

aprehensión de la literatura no puede convertirse en el "espacio de una memoria infinitesimal" al que alude Jean Baudrillard, espacio que "no olvida nada ni es memoria de nadie". Gauchos y malevos suburbanos pueblan nuestra literatura. Su única singularidad -que los unifica profundamente- es que practican "la dura y ciega religión del coraje", siempre dispuestos a "matar o morir" (O.C., p. 168). Cómo omitir el franco desafío existencial del protagonista de "El Sur" que resuelve "morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo", como "si hubiera sido una liberación para él, una felicidad, una fiesta" (O.C. p. 530).

No extenderé las citas. También en *La guerra gaucha* hay atroces testimonios donde la impavidez frente a la sangre fortalece el patriotismo.

Espejos inmóviles

La ciudad fue creciendo; en sus arrabales convivían gauchos y compadritos que salvaron en nuestra literatura su realidad o su leyenda.

Si acudimos a los "espejos inmóviles" que según Coleridge permiten recrear de una manera visionaria todo lo que se reflejó en ellos aparecerá, junto a nuestra sagas hermosas y terribles, la epopeya porteña *Adán Buenos-ayres* orientada por una arquitectura cósmica, o *El sueño de los héroes*, en cuyos pliegues esotéricos se revela el rasgo criollo fundamental, expresado en 1845 por Sarmiento y que Bioy Casares enuncia así: "...el mito del hombre solo y valiente que en un lance de llanura o del arrabal se juega la vida con el cuchillo".

El lector argentino encuentra siempre un sitio imaginario donde la muerte estoica no se olvida. Rescata exilios y no exonera a nuestra historia de aflicciones implacables. Los romances anónimos del cancionero popular sobre Barranca Yaco brotan del mismo manantial expresivo que la saga de los caudillos de Ricardo Molinari, cuyo lamento elegíaco se extiende sin tiempo: "¡Ay, Argentina,/ cuánta sangre arde en tus venas!".

Facundo constituye la trama inicial de una semiosis muy diversa que no se expresa en tópicos fijos. A partir de *Facundo* se ordenan textos que ponen de relieve en el fondo del carácter argentino una apuesta a la trascendencia. *Facundo* reclama una lectura vertical, paradigmática, que abarque sus complejos registros expresivos, lectura como la sugiere A. J. Greimas (*Du Sens*) para el cuento popular. Al intentarla, así sea parcialmente, surgen los vínculos acrónicos, los límites imprecisos de su escritura. En esa visión del texto es cuando se percibe mejor su afinidad con *Amalia*, *Excursión a los indios ranqueles*, *Martín Fierro*, *Don Segundo Sombra*, las *Memorias de Paz*, *El matadero*, y otros textos ligados a esa omnipotencia del país salvaje que late en la secreta memoria de todo argentino.

Releemos el olvidado *Don Galaz de Buenos Aires* (1938) de Mujica Láinez y en sus imágenes sobrecoge la misma quimera trágica de la conquista que estremece otras páginas. La naturaleza se vuelve más nuestra, como si la marea de la escritura desbordara el tiempo; volvemos al río ("el río, el río y su misterio y su andar de serpiente"), reviven El Dorado, las posesiones del Rey Blanco, la maldita fascinación convertida en una guerra oscura y sin grandeza.

No ha pasado mucho tiempo y no es preciso ventear la imaginación para incorporar a la indescifrable eternidad de los textos el concilio porteño de *Los premios*, la melancolía de *Barrio gris* o de *Mal de ciudad*.

La escritura salva todo lo yerto del mundo. No es herencia pasiva. Busca siempre llegar a la secreta identidad argentina, la que escapa a las cronologías históricas, a la ordenación impuesta desde afuera. Logra así traspasar los límites prohibidos. Al acercarnos a nuestra escritura en una actitud totalmente refractaria a la homogeneización van surgiendo imágenes imprevistas.

Sentido trágico y literatura militante

Con ese extraño sentido profético que tantas veces asume su palabra, Ricardo Rojas, al concluir *La literatura argentina*, en el resumen de *Los Modernos*, expresa: "A través

de nuestra historia literaria hemos visto el proceso trágico de la argentinidad".

Es la nuestra una literatura teñida de partidismos, de pasión. Los libros ambiguos sin fuego ni sangre, se marchitan y desaparecen. Sarmiento, en un artículo de 1841 publicado en Chile, se refiere a los pruritos preciosistas de escritores que prestan "una atención pueril a las formas y a la corrección" frente a un pueblo sin cultura suficiente para apreciarlas. Domingo F. Sarmiento opina que el escritor debe, ante todo, ser un obrero de la palabra. "El escritor americano -dice- debe sacrificar al autor en beneficio del adelanto de su país, el amor propio en las aras del patriotismo; hacer brillar la buena intención sin curarse de la fama de buen literato". En nuestro país, hasta hoy, sólo han quedado como "clásicos" los libros sacudidos por la pasión y el combate. *El matadero*, *Facundo*, *Excursión a los indios ranqueles*, *Martín Fierro*, *La argentinidad*, *Historia de una pasión argentina*, *Radiografía de la pampa*, fueron protestas, gritos desgarrados de batalla; "libro y espada a un tiempo", llamó un crítico a la novela *Amalia* (1851). El afán pedagógico y reformista prevalece en nuestros escritores. "Cuando la literatura no es más que literatura, es miseria", apunta Alberdi, haciendo suya una afirmación del admirado Larra.

Siempre se cantó y se contó "opinando" en nuestro país. La literatura es una inquisición horizontal y vertical de la Argentina. Los escritores lanzan voces en el desierto de una patria traicionada por invasores y mercaderes. "Soldado con la pluma o la espada"- se llama Sarmiento en las páginas del *Ejército grande*, y agrega esta confesión: "cansado para poder escribir, que escribir es pensar; escribo como medio y arma de combate, que combatir es realizar el pensamiento".

El escritor argentino extrae su jugo dramático de circunstancias intransferibles. Demasia y simetría, instinto y razón, primitivismo y refinamiento chocan porque choca un mundo desparejo, en hervor, desnudo, con la aspiración platónica de la belleza armoniosa. De ese desacuerdo surgen disyuntivas y conflictos nunca resueltos.

Desde la descripción asombrada hasta el sondeo crítico, desde la resurrección de seres y conflictos hasta

la intuición de las almas, nuestra literatura surge en identidad profunda con la nación. En esa materia prima aquilatada y transfigurada a través de tantas páginas como se han escrito desde los días del primer deslumbramiento junto al Río de la Plata, la palabra va forjando al país.

Lo más sólido, lo más vivo, lo más venturoso y secreto de nosotros, está en nuestros libros. Para la crónica opaca de la Argentina burocrática se desvanecen las memorias ignominiosas y cúbrese de olvido el dolor desgarrado. Pero de todo -tradición, osadía, injusticia, pulsación y lucha- queda testimonio en nuestros libros. La literatura ofrece a lo más arcano y viviente del país, y a lo más hermoso del mundo, el lugar de una misteriosa coincidencia. Lo pasajero y lo eterno se cifra en ellas. Si tenemos una identidad nacional, la idiomática brota de la mágica vertiente de la escritura.

Los crueles apuntes de *El matadero*, la elegía de Luis de Miranda, el poema de Centenera, *Facundo*, *Martín Fierro*, adquieren sentidos nuevos si se supera la correlación histórica y se los ve orientados hacia la búsqueda de la singularidad de nuestra literatura. Va constituyéndose así una rica intertextualidad.

Las precursoras historias de la literatura de Wilhem Scherer y George Gervinus, escritas con minuciosidad catalogal, se construyeron según el modelo del discurso histórico. Los textos no fundaban una interpretación. Si aceptamos que la escritura no se agrega inerte, como un objeto más, al momento de su producción, sino que posee una doble historicidad: la de su nacimiento y la de su lectura en épocas distintas, destruimos la actitud anacrónica de admitirla solamente como pasado. No se reduce el significado de *El matadero* por haber sido fechado en 1874 y leído por primera vez en el clima de la presidencia de Avellaneda.

Jóvenes críticos del 80 verían *El matadero* como antecedente de una especie de naturalismo argentino. Su escritura encierra afinidades remotas y actuales. Su recorrido seco, su revelación de espacios desconocidos reúne el cuento de Echeverría con muchos otros textos. Citaré dos novelas: *No se turbe vuestro corazón* de Eduardo Belgrano Rawson y *Emma la cautiva* de César Aira.

Ricardo Rojas vio claramente, después de trazar el primer esquema de su *Literatura argentina* (1912) según los modelos europeos, que, finalmente, aun sustrayéndose a la tentación evolucionista de Brunetière o del determinismo tan sutilmente matizado por Taine, su obra no pasaría de ser una larga serie sincrónica con las circunstancias políticas o culturales. Por eso el método que finalmente adopta para la literatura argentina (sin desconocer la historia ni abandonar el sincronismo para precipitarse en el caos), se sostiene en la búsqueda de una esencia común, próxima a la que los escolásticos latinos llamaron *quidditas*, y que Rojas utiliza en una perspectiva fenomenológica, ya muy influido por la estética idealista de Hegel.

Lo cualitativo pertenece insalvablemente al discurso literario pero no lo refuta ni lo sustituye. Está en el texto (*quid est res*) y el texto rescata una libertad muy activa -apoyándonos nuevamente en el esquema de la lectura medieval-entre los extremos de la lectio, donde ya ni el *auctor* ni las glosas valían para la *disputatio* según el movimiento de la escritura. La propia existencia de la escritura depende de la firmeza con que se la desligue de determinaciones que se presentan como irrefutablemente unidas al discurso.

Solamente la identidad surgida de la trama de la escritura puede estimular una respuesta a la desafiante y angustiosa pregunta de Sarmiento: "Argentinos ¿desde cuándo y hasta dónde? Bueno es darse cuenta de ello".

Ricardo Rojas intentó responderle a través del mito heroico de *Blasón de Plata* y *La argentinidad*. Más tarde fundó en el influjo del estudio de la historia la posibilidad de una *paideia* argentina, creadora a su vez de una identidad. El siguiente paso, que involucra una decepción frente al historicismo, lo condujo a forjar su *Literatura argentina*. No excluyó ningún discurso, además de los géneros tradicionales, se ocupó de ensayos, biografías, autobiografías, obras científicas, discursos. Incluyó y estudió la literatura folklórica, oral y escrita. No eliminó con rigor esteticista una obra como *Sin rumbo* de Cambaceres o la curiosa novela histórica de Alberdi, *Peregrinación de luz del día* (1871), sátira mordiente que se vaciaría de sentido apartándola de la realidad que encubre su escritura. Ese criterio que provenía del propósi-

to esencial de afirmar nuestra originalidad nacional fue fecundo. La *Literatura argentina* fue la primera historia literaria de un país sudamericano; muchos han sido los reconocimientos. Hace muy poco tiempo, Luis Alberto Sánchez, al incorporarse a nuestra Academia Argentina de Letras declaró que la Historia de Rojas lo fascinó intelectualmente y que se sintió atraído por el método y por su falta de limitación a las llamadas entonces "bellas artes".

A través de muy distintas variantes sémicas nuestra literatura busca el reconocimiento del país. Las tramas intertextuales crean posibilidades nuevas a la lectura y se abren a espacios significativos donde las orillas de Saavedra en *Adán Buenosayres* están próximas a las calles de barrio donde erigen sus mitologías los personajes de *El sueño de los héroes*. La identidad brota de la doble perspectiva que imponen el movimiento del autor hacia el texto y la invención receptiva.

Considero necesarias estas aclaraciones al enunciar algunos rasgos que creo expresan originalidad en nuestra literatura. Muy claramente: rehúyo remontar el *Arbol de Porfirio* cuyo gracioso esquema gráfico ofrece Ferrater Mora en su inevitable *Diccionario de Filosofía*. Sé que en mi caso nunca alcanzaría sus quiméricos frutos. Porque el primer rasgo de un verdadero lector es su vacilación, su duda, muchas veces su angustioso temblor. Cuando al escribir este discurso aparecían asociaciones no previstas pensaba en ese anillo mítico de *Río de las congojas* que embelleció las manos de muchas mujeres desde su viajes desde el Viejo Mundo, y que después de dormir tantísimos años en la tierra resurgía con su fascinación intacta. La argentinidad no es un artificio. Cuando Juan María Gutiérrez o Ricardo Rojas buscaban en bibliotecas o archivos los olvidados textos de nuestra literatura, desenterraban el anillo mítico. A pesar de sus deficiencias palmarias pienso que Gutiérrez, al leer por primera vez el manuscrito de *El matadero*, sintió, en el silencio del archivo, una voz crispada, un sacudimiento desconocido. Ya por esos años el recuerdo era para los argentinos un acto penoso. Rosas estaba en el destierro, había sido sofocada la fiebre amarilla, legiones de hombres nuevos llegaban a la Argentina. De pronto estallaba en la Verde

el enfrentamiento trágico con cerca de 4.000 muertos. Tal vez pensó Gutiérrez en olvidar ese cruel dibujo que el propio autor no había querido publicar, tal vez quiso destruirlo como se destruye todo signo del mal o de la culpa propia. Pronto rehuyó esa intromisión en el destino que le revelaba *El matadero*. Escribió unas acotaciones y fueron a incorporarse al tomo V de las *Obras Completas* de Echeverría que estaba imprimiéndose en la imprenta de Mayo. No es verdad pues que, como afirmaba escépticamente Virgilio, el texto no tenga seductores. Nosotros tenemos hoy y aquí una prueba que puede llenarnos de optimismo. Es la literatura argentina la que nos congrega. Viajamos hacia la montaña desde comarcas distintas y traemos notas, papeles, extrañamente leves, misteriosamente distintos, pero reunidos todos en el mismo propósito: conocer mejor, así sean muy débiles todas nuestras fuerzas, la literatura argentina, y en el mismo acto, ayudar a que no enmudezca, a que acepte nuestras lecturas y subrayados, por extraños que sean, como una mediación numinosa entre el país y la palabra que lo crea y nos crea.

A veces ocurre que el sueño del poeta trasciende y redime la miseria, el dolor. Su palabra no necesita retorcerse ni refugiarse en los libros leídos para decir la realidad, el vértigo, el ensueño de nuestro país. No pretendemos acercar estas reflexiones a esas genealogías y líneas simétricas tan gratas a los que gustan alinear cómodamente los textos. Para afirmar esa independencia de ataduras (que no suponen ignorancia ni mal gusto) me place situar juntos unos versos del cielito escrito en su idioma por Bartolomé Hidalgo y dirigidos a su "amigo Rey" Fernando VII: "Cielito, cielo que sí, / guárdense su chocolate, / aquí somos indios puros/ y sólo tomamos mate", con la afirmación, orgullosa y ciertamente molesta para los que miran de afuera nuestra literatura y nuestro país; de Leopoldo Lugones, en *Romances de Río Seco*: "Acaso alguno desdeñe / por lo criollo mis relatos. / Esto no es para extranjeros, / cajetillas ni pazguatos."

Impuestos por un sentimiento común (¿localismo, desafío, resentimiento, provocación?), un mismo fuego caldea la intimidad de esas coplas. Otro tanto podría decirse en el mismo sentido sobre la "fractura del misterio" que separa ciertas predilecciones lingüísticas argentinas de las españolas.

Nuestra literatura se expresa a través de signos en incesante movimiento que dicen siempre, por lo menos en el momento de la percepción, algo nuevo. Esa semiosis indetenible dilata interiormente a la patria, porque es cada vez nueva en cada lectura de *Papeles de reciénvenido* o de *Rayuela*, o de *La Argentina* o de *La ciudad Junto al río inmóvil*, para citar textos distintos y distantes. La relación entre conciencia, voz y territorio no es solamente expresiva sino ontológica. Y hay una implacable sensación de vacío cuando esos vínculos se debilitan o se rompen. Un país sin voz es un país seco, estéril.

Que muchos significados literarios sean duros, trágicos y se unifiquen tan extrañamente parece haber sido propósito de quienes, como Hernández, unían la voz a la sangre. (Pues sólo no tiene voz/ el ser que no tiene sangre), el sentimiento al "jundamento". Por espectrales y dolorosos que parezcan tienen más autenticidad que los sueños eglógicos o las quimeras o la desmesura iluminista que convertía a Buenos Aires en la Atenas del Plata o enfatizaba, con orgullo infundado, el mito de la grandeza material. "País inmenso, virgen, rico y venturoso" llama Cabello y Mesa a nuestra patria, como adelantándose a la visión exageradamente optimista de las *Odas seculares*.

Extremos de dolor y esperanza, de elegía y de celebración, revelan en contraste, oposiciones desgarradoras de nuestra conciencia estética. El poeta surge así como el testigo sufriente, como el invocador originario que, según Heidegger, llama a las cosas del mundo en su ausencia y en su presencia. Es también, aun en el mayor desamparo, el que funda, y con vigor nada abstracto, la morada y los nombres de nuestro ser como nación, con lo cual viene a confirmar la misión que le asignaba Shakespeare: "And gives to airy nothing/ A local habitation and a name..." (*Midsummer...*, 1, V, 14).

¡Cuántas variantes más en ese paralelismo extraño que nos unifica hacia arriba en amor de cielo y estrellas y hacia abajo, con ese reino oscuro que suscita páginas como "El pozo" de Güiraldes, "Sosandra" de Carmen Gándara, "Patagonia vieja" de Dalmiro Sáenz o *Matar la tierra* de Alberto. Rodríguez!

Presencia de la pampa

La presencia de la pampa marca a nuestra literatura y es parte activa de su identidad. Enfrentando a la pampa, a su horizonte y sus constelaciones, se apaga toda espectacularidad, todo es privación: "*La pampa sans un pli, sans un nid, sans un bruit,*" que recordará Jules Supervielle (*Sécheresse dans la pampa*, 1910). Y es de esa dimensión ausente, de esa inmensidad metafísica, de donde mana un inagotable manantial poético. Esa pampa, real y sobrenatural, con las lanzas y los gritos salvajes que nunca se borran del viento, es la que irrumpe en *Adán Buenosayres*, bajo la Cruz del Sur, en los mismos límites de Saavedra, "libre y anchurosa", símbolo de "aquella patria inmensa, de aquella patria desnuda y virgen, de aquella patria niña y como brotada recién de manos de su creador". Y de su espacio sudamericano, de su insondable profundidad, nace *Don Segundo Sombra*, esa continuidad ideal y poética de *Martín Fierro*, otro personaje sombra, hombre de peregrinaciones y soledades, de estoicismo y ocaso. Con lo cual, y al cabo de una trayectoria de activa y desvelada búsqueda, venía a confirmarse, en un sentido que no escapó a su vaticinio y que él mismo no logró abarcar en *La cautiva*, la afirmación de Esteban Echeverría en el prólogo de sus *Rimas* (1837): "El desierto es nuestro más pingüe patrimonio y debemos poner conato en sacar de su seno no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional".

La pampa se vuelve desde *La cautiva* un integrante arquetípico del alma argentina. En el apego a la pampa se mezcla el éxtasis y la nostalgia. Esa vida, "de vastos amaneceres y de jornadas que tiene el olor del caballo" es la que se le aparece de pronto al compadrito Benjamín Otálora, el personaje de "El muerto" de Borges. Un oscuro destino lo ata al desierto como a Brian en *La cautiva*. Borges introduce un paréntesis confesional: "Esa vida es nueva para él, y a veces atroz, pero ya está en su sangre porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos". ("El muerto", en *El Aleph*, Bs. As., Losada, 1949, p. 31).

Ocho años después de las *Rimas*, Sarmiento recordará la experiencia "del joven poeta Echeverría" y en *Facundo* (1845), sin haberla visto ofrecerá una imagen nada difusa de la pampa marcada por la extensión, la soledad, el peligro. La palabra inmensidad cobra ese alcance tan sutilmente profundizado por Bachelard y que para los antiguos constituía una "abstracción realizada". *¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina. —se pregunta Sarmiento— el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver...? No ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vapofo, indefinido, más se aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda.* Tal vez, cuando Güiraldes se declara "discípulo literario del gaucho", retiene, junto a *Martín Fierro*, estas imágenes de Sarmiento y su elogio de la poesía y el canto natales. En el primer capítulo de *Los gauchos*, Rojas centra en la llanura el núcleo de inspiraciones estéticas más vital de nuestro país.

Bajo el signo del poema de Hernández se agrupa hacia 1920, una de las generaciones de más inventiva, de más pujante fuerza creadora en nuestra breve historia literaria. Si hay un magisterio es el del admirado Leopoldo Lugones, quien, finalmente, tal vez muy tarde ya, fuera reconocido en su potente y casi alucinatorio poder poético. Borges comenta que daba la impresión de haber agotado la literatura. El propio Lugones había recorrido, desde *Las montañas del oro a Poemas solariegos*; y los *Romances de Río Seco*, el mismo camino a la patria lejana, el mismo regreso que va de *Raucha* (que vuelve "soñando con su tierra") a *Don Segundo Sombra*. Rubén Darío, en pleno delirio modernista, supo ver, con ojos de augur, que Lugones tenía, bajo su insaciable curiosidad y tensa experimentación formal, "el alma de un gaucho". Muchos años pasarán hasta que acepte que de su propia voz mana el canto natal y que de la pobreza del habla viva, oral, afinada en lentas centurias de aislamiento, puede nacer la mayor riqueza literaria. En el Güiraldes que declara su vuelco religioso a la tierra ("Espinillo arisco o tala pobre, yo quiero ser un árbol de la tierra en que nací") aparece definida ya una trayectoria estética nacionalista que, al fundarse después en un intenso sondeo lingüístico,

fundamenta la severidad y la singularidad de Don Segundo. El estoicismo, la sobriedad, el coraje del gaucho, su culto a la amistad viril, su fatalismo, su gracia, su reserva, están unidos al mismo espacio real y poético de *Martín Fierro* y subordinados a una perspectiva muy opuesta al antihumanismo o deshumanización de que por ese entonces tanto se alardeaba.

Toda literatura, y la nuestra no es excepción, trasciende de la posibilidad de fijarla a un *substratum* significativo inmóvil, y menos a la predilección por ciertos signos, por ciertas alegorías que, en su conjunto, sí, dan ese espíritu tan claramente perceptible y tan difícil de definir a las letras de un país. Lo cierto es que nada sensibiliza y ahonda tanto la conciencia del país como la escritura. Por vía de la voz el país se vuelve sustancia palpable, viento (*ánemos*), que nos rodea y empuja con irresistible pujanza. Por eso su territorio espiritual no es simétrico con su territorio físico y sí, acaso, se asemeje, a esa *geografía mágica* que Jean-Pierre Richard descubre en la poesía de Nerval (*Poésie et profondeur*, 1955).

¿Qué es la literatura si no ese trastocamiento numinoso que crea otra tierra, despojada y distinta, con algo del ensueño y la profecía, dentro de nosotros? Otra tierra se une en vínculo eterno a la otra, y es así nuestra posesión inalienable, nuestro espacio sagrado, nuestro reino interior. ¿Qué es, además, la literatura, sino un clamor, un llamado, una búsqueda? No es sereno el rostro de la literatura argentina, pero en su mirada anhelosa, en su temblor secreto, en su verdad de testigo insobornable, ventea la llama del verbo y esa llama agita, sobre los tiempos, la esperanza. Por eso, cuando todos los caminos parecen cerrados y oscuros, la palabra de los antiguos y nuevos poetas, nuestras novelas y nuestros ensayos, aun las escrituras más precarias nos restituyen a un aire común que hace posible la vida. La vida, claro, en las ilimitadas proporciones de su libertad y de su originalidad. Caladura ctónica y ascenso hacia las alturas, palabras hechas de la misma materia de lo humano. Siempre al borde del abismo, en búsqueda desvelada, nuestra literatura crea también el territorio, como morada del hombre, con su suelo y su cielo, su realidad humana y su historia carnal.

No es ya el territorio la *nuda natura* a la que se suele exaltar con cierto vago panteísmo, sino la tierra, sencillamente la tierra: cuna, tumba, sustancia eterna y transfigurada de nuestro ser.

La literatura patentiza la conciencia desgarrada, ese padecer por la totalidad, esa resistencia al vacío en la que la tenue y fugitiva palabra acude en nuestra única ayuda.

El manantial de la escritura brota incesantemente. Nunca se agota su diálogo misterioso con el país. Acaso por sentirlo así, en una hora de chatura moral, cuando parecían borrarse los más lípidos signos de lo argentino, Leopoldo Lugones, muy cerca ya de su muerte, hizo una agónica apelación a lo que llamó "Rehallazgo del país". Lugones convocaba a descubrir de nuevo la belleza genuina de nuestra tierra. Cerrados otros caminos, confiaba en que la Argentina pobre y heroica de la Independencia recuperase su alma a través de la creación artística. De la voz y la imagen carnales surgiría la vida nueva. Tal vez esa ilusión lo amparó en su despedida.

Le Corbusier ha observado que cuando una forma llega a su máxima intensidad surge un *espacio indecible*. Ese espacio indecible es el de la tierra que besa Martín Fierro cuando vuelve de las tolderías; el que se abre en *El payador* y *Don Segundo Sombra*; el *allí* de las coplas elegíacas de Luis de Miranda y el *aquí* de Martín Fierro y los antiguos payadores. En ese ámbito físico y a la vez numinoso nunca se apagan las estrellas. Y en él la Cruz del Sur señala una esperanza que ningún olvido podrá quebrantar. Surge otra dimensión que se dilata incesantemente, donde hombre, territorio y canto persiguen como máximo anhelo el rehallazgo del país. Y es esto, nada menos que esto, lo que llamamos búsqueda de la identidad del ser que somos: el contrapunto con la palabra en el que arriesgamos nuestro existir.

Academia Argentina de Letras

Algunos trabajos míos anteriores se vuelven olvidables después de la impaciente exposición de hoy. Creo que es un acto inútil recordar viejos ensayos míos sobre el tema: 1) Legado de la literatura colonial argentina (Montevideo, Universidad de la República, Departamento de Literatura Iberoamericana, 1960), 2) "Peculiaridad de las letras argentinas" (en: Miscellanea di Studi Ispanici, Pisa, N° 1, 1962, pp. 146-165), 3) Perduración del romanticismo en la literatura argentina (México, Universidad Nacional Autónoma, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, 1963), 4) "Rasgos de la literatura argentina" (en La Torre, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, a. VIII, N° 51, set-dic. 1965, pp. 85-107), 5) "Perfil de las letras argentinas" (Cuadernos hispanoamericanos, Madrid, N° 178, oct. 1964, pp. 1-30), "Literatura argentina y conciencia territorial" (en La conciencia territorial y su déficit en la Argentina Actual, Buenos Aires, CONICET, Oikos, 1978, pp. 109-126).